CR 1999

HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL

PERÍODO COLONIAL – 1500 – 1808

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Um simples olhar no atual mapa político da América do Sul revela de imediato uma conseqüência importante dos dois diferentes sistemas de colonização, o espanhol e o português, que integraram esse vasto continente à cultura européia ocidental. Enquanto as regiões colonizadas pelos espanhóis fragmentam-se em uma série de países e culturas nacionais autônomas, repetindo de certa forma a situação política da Espanha na época da conquista, as portuguesas constituem um bloco compacto, sem subdivisões políticas, abrangendo quase metade do lado ocidental do continente.

Neste bloco ocidental, ao oposto dos espanhóis nas regiões andinas, os colonizadores portugueses não encontraram culturas artísticas avançadas, com tradições sedimentadas de arquitetura e estatuária de pedra e mão-de-obra adestrada, que pudesse ser utilizada eficazmente pelos novos donos da terra. Daí sem dúvida o cunho mais europeu e acentuadamente português da arquitetura construída no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII, comparativamente à de seus vizinhos latino-americanos. O que não significa em absoluto falta de originalidade ou de individualidade própria nas expressões culturais e artísticas da nova sociedade formada em um outro hemisfério, com clima e paisagem completamente distintos da Europa e incorporando etnias ameríndias e africanas. É importante acrescentar que freqüentemente estas criações artísticas coloniais superam em vigor e qualidade a arte metropolitana do período, chegando mesmo a elaborar autonomamente tipologias não desenvolvidas ou de escassa repercussão em Portugal, como por exemplo as plantas curvilíneas e as versões rococós de pinturas ilusionistas de tetos de igrejas que dão um aspecto tão peculiar à arquitetura da região de Minas Gerais.

Por outro lado, na vastidão territorial da colônia brasileira, a diversificação dos ciclos econômicos e as vicissitudes do processo político e social foram aos poucos determinando aspectos diferenciados na produção cultural e artística das áreas territoriais mais diretamente atingidas pelo sistema colonizador.

Nos séculos XVI e XVII foram as regiões da Bahia e de Pernambuco no nordeste, desenvolvidas graças à produção intensiva do açúcar, que constituíram os principais focos de interesse da Coroa portuguesa. Nelas se situa em conseqüência a maioria dos monumentos significativos que se conservam desse período, tanto nas áreas urbanas de Salvador, Recife, Olinda e outras cidades da faixa litorânea, quanto nas zonas rurais ocupadas pelos antigos *engenhos* de produção açucareira.

No século XVIII, um novo ciclo econômico, o da mineração do ouro e dos diamantes desloca para regiões do interior a atenção dos colonizadores portugueses, até então concentrados nas áreas litorâneas como "caranguejos a arranhar as costas", no dizer de um cronista da época. Em menos de duas décadas as minas da região de Minas Gerais, descobertas por *bandeirantes* expedicionários procedentes de São Paulo, já rendiam somas astronômicas a Portugal, financiando os faustos da corte de D. João V e a construção do gigantesco convento de Mafra. No Brasil o opulento legado desses tempos manifesta-se ainda hoje aos olhos do visitante em uma série de igrejas suntuosamente decoradas de *talha* dourada nas cidades históricas de Ouro Preto, Mariana, São João del Rei, Tiradentes e várias outras de menos renome, todas situadas no atual Estado de Minas Gerais.

Na dependência direta do ciclo mineratório, a cidade do Rio de Janeiro, porto escoadouro do metal precioso para Portugal, atinge notável desenvolvimento no século XVIII, tornando-se capital dos vice-reis em meados do século. No mesmo período, desenvolve-se também uma região do extremo-norte do país, parte dos atuais estados do Pará e Maranhão, favorecida por uma série de medidas comerciais protecionistas, especialmente em relação às especiarias da selva amazônica. Três cidades destacam-se então nesta região pela qualidade e características diferenciadas de sua arquitetura religiosa e civil comparativamente às da região sul . Estas cidades são as de São Luís e Alcântara no estado do Maranhão e Belém do Pará no delta do rio Amazonas.

URBANISMO E ARQUITETURA CIVIL

Apesar de iniciada oficialmente no dia 22 de abril de 1500 com a tomada de posse da nova terra descoberta por Pedro Álvares Cabral a mando do rei D. Manuel I, a colonização portuguesa quase não deixou vestígios materiais nas quatro primeiras décadas do século XVI, fato que atesta o descaso inicial dos portugueses pela colônia americana, suas atenções permanecendo voltadas para as possessões do Oriente auferidoras de maiores lucros. Com efeito, praticamente nada subsistiu das construções desses primeiros tempos, em sua maioria simples *feitorias* em madeira e barro, levantadas em pontos esparsos da costa, onde aportavam as naus portuguesas em busca do pau-brasil. À esta disputada madeira usada como colorante carmezim, deve o Brasil seu nome de batismo definitivo, que substituiu os anteriores "Ilha de Vera Cruz" e "Terra de Santa Cruz", dados pelos navegadores.

A primeira tentativa de organização política e administrativa do território data de 1534, com sua divisão em capitanias hereditárias, demarcadas em faixas paralelas, do litoral até a linha imaginária de Tordesilhas, estabelecida pelo acordo diplomático de 1494, que delimitou as possessões espanholas e portuguesas na América. Estas capitanias foram entregues a particulares investidos do título de "donatários", aos quais a Coroa portuguesa transferiu então implicitamente, a gigantesca tarefa do povoamento, defesa e exploração de imensas extensões de terra, ocupadas apenas por tribos nômades de selvícolas.

Demonstradas as insuficiências desse primeiro sistema de colonização, que deu resultados satisfatórios apenas nas regiões de Pernambuco no nordeste e de São Vicente no sul, e diante das constantes ameaças de corsários estrangeiros na costa desprotegida, o governo português decide finalmente ocupar-se diretamente de sua colônia americana. Em 1549 foi criado o "Governo Geral do Brasil", com sede na cidade de Salvador na Bahia, fundada especialmente para esse fim pelo primeiro governador Tomé de Souza, em cuja frota viajaram também os primeiros jesuítas designados para a missão da catequese dos indígenas.

À dignidade de primeira cidade-capital deve Salvador, em conseqüência, o fato de ter tido em suas origens um plano ortogonal regularizador, semelhante aos traçados em xadrez das cidades espanholas da América. Esse tipo de plano teve caráter excepcional no contexto do urbanismo lusitano da época, onde seu emprego restringiu-se a centros administrativos e religiosos de maior importância, como as já mencionadas cidades do Rio de Janeiro, São Luís do Maranhão, Belém do Pará e ainda Mariana, escolhida em 1745 para sede do primeiro bispado de Minas Gerais.

Na imensa maioria das vilas e povoados do Brasil colonial vigorou o modelo informal de urbanização de raízes medievais preferido pelos portugueses, com seus arruamentos estreitos e irregulares, acompanhando as curvas de nível das encostas dos morros ocupados pelos monumentos religiosos ou civis de maior destaque e outros acidentes geográficos do terreno, como os riachos auríferos de Minas Gerais. Esses arruamentos espontâneos, com suas voltas pitorescas e constantes subidas e descidas constituem um dos principais encantos das cidades coloniais brasileiras, algumas das quais conservam ainda notável grau de preservação arquitetônica e urbanística. Como exemplos particularmente bem conservados podem ser citadas as cidades de Olinda e Ouro Preto, reconhecidas "cidades patrimônio mundial" pela UNESCO, tanto em virtude de seus monumentos e casario colonial, quanto pelas peculiaridades do desenvolvimento espontâneo de seu traçado urbano original.

Fundada em 1537 pelo donatário Duarte Coelho para sede da capitania de Pernambuco, Olinda é uma das mais antigas fundações portuguesas na América. Apesar das destruições ocorridas no período da dominação dos holandeses (1630-1657), que estabeleceram sua capital na vizinha cidade do Recife, conserva ainda excepcional conjunto de monumentos religiosos e civis dos séculos XVII e XVIII e um casario homogêneo, pitorescamente implantado em meio à exuberante vegetação tropical.

Já a cidade de Ouro Preto resulta da fusão de três arraiais mineradores de criação espontânea, reunidos em 1711 para constituir a antiga Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar. O ponto de referência para a localização das minas era o pico do Itacolomi, que ainda hoje domina a acidentada paisagem urbana da cidade, com seu característico perfil escarpado. Inseridas no tecido urbano nas partes baixas ou em destaque no cimo dos morros, as igrejas com suas torres coroadas por graciosos bulbos rococós são focos predominantes de atenção, subordinando a si o casario derramado pelas encostas.

No panorama urbano das cidades marítimas, as fortalezas e fortes ocupavam situação de destaque, balizando os principais pontos estratégicos da faixa litorânea e ilhas adjacentes. De plantas variadas, incluindo complexos desenhos poligonais como o forte dos Reis Magos em Natal, ou até mesmo

curvilíneos, como o de São Marcelo em Salvador, estas construções planejadas por engenheiros militares atestam a criatividade e perícia técnica desses profissionais, os únicos do mundo lusitano com formação teórica especializada em construções , cuja influência alcançou a arquitetura religiosa de cidades de maior significação política, tanto em Portugal quanto nas colônias ultramarinas.

Apesar da alta qualidade estética dos conjuntos urbanos, a maioria das construções civis coloniais, quando focalizadas individualmente, apresentam padrões arquitetônicos simples e pouco diversificados, já que tanto as casas de moradia quanto os edifícios públicos reproduziam com fidelidade os tipos tradicionais portugueses. Na monotonia repetitiva das fileiras de fachadas, a linha contínua dos telhados de duas águas, com cumeeiras paralelas às ruas, é quebrada apenas pela diferença do número de pavimentos, variando de um nas *casas-térreas* a dois, três e excepcionalmente quatro nos *sobrados*.

Nas paredes lisas e caiadas de branco, os vãos se distribuem de forma harmoniosa, enquadrados por molduras de pedra ou de madeira pintada de cores vivas, segundo o material construtivo empregado (alvenaria de pedra ou barro e madeira). Os *sobrados* apresentam comumente *janelas de sacada* com balcões isolados ou de *sacada corrida*, incluindo várias janelas em uma espécie de corredor externo. Esses balcões são protegidos por balaustres de ferro ou de madeira pintada de grande efeito decorativo, marcando a destinação residencial desses pavimentos, em oposição aos térreos reservados a atividades comerciais e administrativas. Por ocasião das festas religiosas, que aconteciam com grande freqüência nos tempos coloniais, as *janelas de sacada corrida* eram camarotes ideais para a assistência de procissões e outros eventos , sendo decoradas com colchas e vasos de flores.

Na capital , Salvador, a concentração de riqueza provinda da produção do açúcar, possibilitou a construção de uma série de imponentes *sobrados* senhoriais, com brasões e portadas barrocas trabalhadas no arenito local, como o antigo Solar Saldanha. A maioria destas construções , um dos principais atrativos da arquitetura colonial de Salvador, data das últimas décadas do século XVII e primeiras do XVIII. Nas áreas rurais, as *casas-grandes* dos engenhos do Nordeste e Bahia e os casarões de fazenda do Sudeste, alinhados nas tradições lusas, apresentam , como as construções urbanas, acentuada homogeneidade em todas as regiões do país.

Com relação às construções oficiais, dada a ausência de monarca residente até o ano de 1808, quando a Corte portuguesa transferiu-se de Lisboa para o Rio de Janeiro, os programas de maiores pretensões resumiram-se às "casas de câmara" nas municipalidades e aos palácios de governadores e bispos nas capitais. Entre os últimos destacam-se os palácios dos governadores do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Belém do Pará e o do arcebispado da Bahia em Salvador, que são construções de grandes dimensões e com um certo apuro ornamental,mas conservando a simplicidade arquitetônica básica dos programas civis portugueses dos séculos XVII e XVIII.
Bem mais significativas são as "casas de câmara e cadeia, símbolo do poder civil nas antigas vilas coloniais , geralmente construídas na praça principal. Sua tipologia prolonga na América a da antiga "domus municipalis" medieval, tendo como elemento distintivo a torre central com o "sino do povo", a exemplo das que ainda se conservam em Salvador, Ouro Preto, Mariana e Goiás Velho. Tipicamente lusitana era entretanto a associação em um mesmo edifício, das atividades administrativas das câmaras no andar superior, à prisão (cadeia) dos condenados no pavimento térreo, com acessos externos independentes.

A ARQUITETURA RELIGIOSA

Secundando o poder civil na obra colonizadora, a Igreja Católica teve importantíssimo papel na encomenda arquitetônica e artística do Novo Mundo, repetindo nos trópicos na era moderna, performance semelhante à que tivera na formação da civilização européia medieval. No panorama urbano das vilas e povoados coloniais, destacando-se na exuberância da vegetação tropical contra o azul profundo do céu ou o verde terroso das montanhas mineiras, os volumes bem definidos das igrejas brancas são sempre pontos de referência marcantes, subordinando a si o casario entorno.

Apesar da diversidade dos programas, incluindo capelas urbanas e rurais, igrejas conventuais e paroquiais, catedrais e igrejas de Irmandades, a tipologia do templo católico colonial apresenta poucas

variações, apegando-se a algumas características básicas que se mantiveram inalteradas ao longo das mudanças estilísticas do processo histórico.

Entre essas características figuram a ausência de cúpulas e de transeptos e a ampla predominância das naves únicas em todas as regiões do país, com exceção apenas das igrejas italianizantes do arquiteto Antonio Giuseppe Landi em Belém do Pará e da tardia Igreja da Candelária no Rio de Janeiro. A explicação do fenômeno liga-se ao arraigado gosto lusitano pela simplicidade e nitidez dos volumes arquitetônicos e pela ambientação unitária dos espaços internos, que o olhar possa abarcar de uma só vez, com a apreensão simultânea de todos os aspectos da suntuosa decoração em talha dourada, pintura e azulejos, que constitui o interesse principal das igrejas luso-brasileiras.

Uma avaliação de conjunto da arquitetura religiosa construída no Brasil colonial, demonstra também que os traçados poligonais e curvilíneos foram excepcionais já que, utilizados apenas em cerca de uma dúzia de igrejas, não chegaram a inverter a norma dos tradicionais planos retangulares e retilíneos. Nestes planos a seqüência dos espaços longitudinais da nave e da *capela-mor* é justaposta geralmente em linha contínua, terminando na sacristia, em disposição transversal nos fundos do edifício. De dimensões amplas e ornamentação luxuosa, estas sacristias são uma das especificidades das igrejas coloniais brasileiras, com seus belos lavabos esculpidos em pedra e monumentais arcazes para guarda de paramentos e outros acessórios do culto. A entrada é facultada por corredores laterais independentes, que viabilizam a circulação externa entre os diversos cômodos da igreja, incluindo acessos aos púlpitos, sem perturbar o recolhimento dos fiéis nos recintos da nave e da *capela-mor*.

A perspectiva lateral dos edifícios religiosos desvenda, via de regra, uma harmoniosa seqüência de volumes escalonados, definida pela linha decrescente dos telhados, dos coroamentos piramidais das torres até a sacristia. Geralmente desprovidas de decoração, as fachadas laterais pouco diferem das da arquitetura civil da época. Toda a ênfase ornamental é reservada para a fachada principal, concentrando-se no frontão, nas molduras das janelas e, principalmente, na portada central.

A ARQUITETURA DAS ORDENS RELIGIOSAS

Os exemplos mais antigos de arquitetura religiosa conservados no Brasil datam já das décadas finais do século XVI, época em que se iniciaram as construções em materiais duráveis. Entre os raros remanescentes desta época situa-se a capela jesuítica do Colégio de Olinda, cuja planta, composta de nave única e capelas laterais pouco profundas, foi retomada com poucas variações nas demais igrejas de colégios da Companhia, construídos nos principais centros urbanos do litoral ao longo do século XVII e primeira metade do XVIII, até a expulsão da Ordem de Portugal e colônias no ano de 1759. Nas capelas de missões, a exemplo das que ainda subsistem em Anchieta e Nova Almeida no estado do Espírito Santo e Angra dos Reis e Niterói no estado do Rio de Janeiro, foram adotadas soluções simplificadas adaptadas às condições locais.

Construída entre 1657 e 1672 a igreja do antigo Colégio Jesuítico de Salvador, atualmente Catedral Metropolitana, é o edifício seiscentista mais imponente que se conserva no Brasil. Sua monumental fachada, inteiramente em pedra-de-lióz portuguesa, insere-se na descendência maneirista do Gesú de Roma, previamente aclimatado em Portugal, onde incorporou, entre outros elementos, as torres baixas laterais de sabor essencialmente lusitano. Já a fachada da igreja do Colégio de Santo Alexandre em Belém do Pará, construída em princípios do século XVIII com materiais e mão-de-obra locais, oferece uma versão tropicalizada do protótipo internacional, de grande força expressiva, apesar de sua aparente rusticidade.

Nas adaptações coloniais de partidos arquitetônicos de tradição européia, levadas a efeito pelas Ordens religiosas nas regiões litorâneas, são sem dúvida os franciscanos que detém o selo de maior originalidade e liberdade criativa. Uma série de conventos desta Ordem, situados na costa litorânea entre as cidades de Salvador e João Pessoa, foi especialmente destacada por Germain Bazin pelo ineditismo de suas soluções arquitetônicas e ornamentais, desenvolvidas em solo brasileiro a partir de meados do século XVII.

A cuidadosa escolha e valorização dos sítios urbanos e paisagísticos nos quais se inserem os conventos e o requinte ornamental das fachadas são características constantes. É aliás sintomático que tenha sido em fachadas como as das igrejas de Nossa Senhora das Neves em Olinda e Santo Antônio de Igaraçu em Pernambuco, com seus frontões movimentados em seqüências de volutas, que o barroco tenha feito, ainda no século XVII, uma de suas primeiras incursões na arquitetura brasileira. Merecem também especial referência os graciosos claustros anexos, com suas galerias de arcadas toscanas e

de Igaraçu em Pernambuco, com seus frontões movimentados em seqüências de volutas, que o barroco tenha feito, ainda no século XVII, uma de suas primeiras incursões na arquitetura brasileira. Merecem também especial referência os graciosos claustros anexos, com suas galerias de arcadas toscanas e revestimentos parietais de azulejos, verdadeiros oásis de verdura e frescor, admiravelmente adaptados ao clima tropical.

IGREJAS DE IRMANDADES E ORDENS TERCEIRAS

Se o século XVII consagrou a primazia das Ordens religiosas na encomenda arquitetônica e artística, veremos no século seguinte esta primazia se deslocar progressivamente para as associações leigas de Irmandades e Ordens Terceiras, cuja atuação seria decisiva na região de Minas Gerais, onde foram proibidos os conventos, por determinação expressa do governo português.

Nos canteiros de obras das novas igrejas de Irmandades passam a predominar os mestres-de-obra e artistas leigos, incluindo mestiços nascidos na própria colônia como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814) em Minas Gerais e Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim (1750-1813) no Rio de Janeiro. Estes artistas mestiços, mais independentes do que seus predecessores portugueses subordinados às oficinas conventuais, tiveram importante papel na assimilação das novas tendências artísticas do período, notadamente as plantas curvilíneas e o vocabulário ornamental do rococó.

No desenvolvimento da arquitetura religiosa do século XVIII a tônica foi a diversificação em escolas regionais, fenômeno que repete em terra americana movimento análogo ocorrido na arquitetura européia, sob a influência dos ideais libertárias do Século das Luzes. Esta diversificação teve início nas décadas finais do governo de do monarca D. João V (1707-1750), cuja política de abertura às influências do barroco italiano, teria importantes conseqüências na decoração interna das igrejas do barroco português. O saldo arquitetônico do período joanino foi entretanto bastante restrito na Colônia brasileira. Sua manifestação mais evidente consistiu na busca de um maior dinamismo e variedade das plantas e volumes arquitetônicos, que desenvolveu como em Portugal, duas linhas evolutivas independentes.

A primeira, que engloba as plantas poligonais, tem evidente relação com as tradições da engenharia militar portuguesa. Foram aliás quase sempre engenheiros militares os autores dos projetos das igrejas deste tipo construídas no Brasil, notadamente as de Nossa Senhora da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro, Nossa Senhora da Conceição da Praia em Salvador e São Pedro dos Clérigos de Recife.

De todas a mais interessante é a graciosa igreja da Glória do Outeiro, datada do período 1720-1740 e situada em uma elevação, como o próprio nome o indica, com vista panorâmica para a baía de Guanabara. Ao contrário das demais igrejas citadas, cujos volumes externos permanecem estáticos sua volumetria poligonal é plenamente acusada no exterior do edifício, onde os pontos de junção são acusados por elegantes coruchéus. Merece também especial menção a Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia de Salvador, edificada entre 1739 e 1765, tanto pela inusitada solução das torres em diagonal na fachada, quanto pelo fato de constituir um dos exemplos mais completos de intercâmbio colônia-metrópole na construção de edifícios arquitetônicos. Inteiramente em pedra-de-lióz, essa igreja teve suas pedras cortadas, aparelhadas e esculpidas em Portugal sendo em seguida expedidas para o Brasil como lastro de navios comerciais, acompanhadas de um mestre-de-obras encarregado da montagem do edifício em Salvador.

A segunda linha evolutiva, que engloba as plantas curvilíneas de tradição italiana, teve apenas três monumentos na Colônia brasileira com características plenamente definidas, já que esse tipo de igreja é também raro em Portugal. A primeira a ser construída, e provavelmente de fonte de inspiração para as outras duas foi a Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro (c. 1732-1740) que infelizmente não mais existe, tendo sido demolida em princípios do século atual para a abertura de uma avenida.

É sintomático que uma outra irmandade de clérigos tenha construído vinte anos mais tarde uma segunda igreja curvilínea com a mesma invocação na cidade de Mariana em Minas Gerais, cujo projetista, o "doutor em cânones" Antônio Pereira de Souza Calheiros, também desenhou o plano da terceira igreja da série, a de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto, construída a partir de 1757.

Conjugando círculos e elipses entrelaçadas, as plantas destas três igrejas excepcionais incluíam torres cilíndricas, traço de absoluta novidade no contexto da arquitetura luso-brasileira da

época e destinado a ter ampla posteridade na arquitetura subsequente do período rococó em Minas Gerais.

POMBALINO E ROCOCÓ NA ARQUITETURA DAS IGREJAS

A diversificação regional atinge seu ponto culminante na segunda metade do século XVIII, época em que dois novos estilos, o "pombalino" de fonte italiana e o rococó de fontes francesas e germânicas, desenvolvidos no mesmo período em Portugal, vão dividir a produção arquitetônica dos principais centros coloniais. No Rio de Janeiro, que se tornara capital dos vice-reis em 1763 e na capital do extremo-norte Belém do Pará, naturalmente voltadas para Lisboa, o primeiro estilo terá razão prioritária, enquanto as regiões de Minas Gerais e Pernambuco desenvolverão por seu turno versões regionais do rococó internacional.

O chamado "estilo pombalino" tem seu nome ligado ao Marquês de Pombal, energico ministro do rei D. José I (1750-1777) ao qual coube a gigantesca tarefa da reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755. Em linhas gerais pode ser definido como uma vertente classicizante do tardo-barroco italiano e sua adoção nas reconstruções das igrejas lisboetas parece ter sido também motivada por fatores de ordem econômica, uma vez que suas decorações italianizantes , baseadas em lambris marmorizados, eram menos dispendiosas que as da talha dourada rococó.

Foi nas fachadas das igrejas do Rio de Janeiro que a marca deste estilo se fez sentir com maior evidência, notadamente as de Santa Cruz dos Militares, São Francisco de Paula e, principalmente , a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo que inclui , duas belas portadas esculpidas em pedra-de-lióz importadas de Lisboa em 1761, de padrão de qualidade análogo ao que de melhor se produziu na Metrópole no período.

Em várias outras igrejas *cariocas*, entre outras as já mencionadas Nossa Senhora da Glória do Outeiro, São Francisco de Paula e Santa Cruz dos Militares, encontram-se portadas, molduras de janelas, lavabos de sacristia e outros elementos ornamentais do mesmo tipo e origem, que atestam um permanente intercâmbio com Lisboa . Sem falar nos tradicionais azulejos, cuja importação continua fazendo-se como nos períodos anteriores, já que sempre constituíram um importante complemento da talha dourada nas igrejas do mundo luso-brasileiro.

O desenvolvimento do "pombalino" na capital do norte, Belém do Pará, apresenta aspectos particulares, pela atuação preponderante exercida na cidade pelo arquiteto de origem italiana Antonio Giuseppe Landi, autor dos projetos de quase todos os edifícios importantes construídos a partir de 1753, ano de sua chegada à Amazônia acompanhando uma expedição de demarcação de fronteiras.

Entre esses projetos, a residência dos governadores, concluída em 1771, é única no gênero a ter proporções de um verdadeiro palácio nos tempos do Brasil colonial. A influência italiana que se pode perceber neste edifício , é ainda mais nítida nas igrejas de Santana e São João Batista , que possuem espaços centralizados e coberturas cupulares, incomuns na tradição luso-brasileira.

A arquitetura religiosa da antiga região de Pernambuco, que incluía na época os atuais estados da Paraíba e Alagoas, desenvolveu uma original síntese das tradições da arquitetura luso-brasileira com os padrões do rococó internacional, introduzidos via Portugal, como nos casos anteriores de importação de formas artísticas européias. A assimilação do estilo na região pernambucana teve caráter essencialmente ornamental, modificando apenas a decoração interna e o desenho das fachadas das igrejas , atrás das quais foi mantida a tradicional disposição dos planos retangulares.

Nas fachadas do rococó pernambucano chamam imediatamente a atenção as ondulações da cimalha que parecem projetar verticalmente o frontão e os coroamentos bulbosos das torres, de desenho variado e às vezes bastante complexo. Datada de 1767, a fachada do Convento do Carmo de Recife , situado em uma região movimentada do centro histórico da cidade é sem dúvida a mais original. Em solução sem precedentes e que também não teve conseqüentes na arquitetura da região, a projeção vertical do frontão é dramaticamente enfatizada pelo movimento ascendente das curvas reversas da parte central da cornija, na melhor tradição borromínica. À esquerda da igreja conventual, a Capela da Ordem Terceira também apresenta um inusitado desenho de frontão, em linhas sinuosas e bem mais leves, lembrando soluções ornamentais do mobiliário civil da época.

Entretanto, a região brasileira que realizou a mais diversificada e abrangente síntese do rococó internacional com as tradições próprias da arte luso-brasileira, foi sem dúvida a de Minas Gerais, cuja capital Vila Rica suplanta, na segunda metade do século XVIII, o desenvolvimento cultural e artístico

dos antigos centros litorâneos . Em Vila Rica nasceu e atuou o mais importante artista brasileiro de toda a época colonial, o mestiço Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, que atuou simultâneamente como arquiteto, ornamentista e escultor, deixando vasta produção em diferentes cidades mineiras.

As características mais evidentes das igrejas do rococó mineiro são as já referidas torres cilíndricas e as elegantes portadas de relevos escultóricos em pedra-sabão, que transpõem para a exterioridade das fachadas as complexas composições ornamentais, até então apanágio da talha.

As igrejas projetadas ou reformuladas pelo Aleijadinho incluem ainda uma terceira característica , o agenciamento sinuoso das fachadas , assimilado do rococó internacional. Esboçada na fachada da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto cujo projeto data de 1766 esta movimentação sinuosa adquire solução de plena continuidade e elegância na fachada do Carmo de Ouro Preto reformulada em 1770, alcançando quatro anos mais tarde as paredes laterais da nave da Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei. Observe-se entretanto que no projeto original do Aleijadinho para essa última igreja era a fachada principal e não as laterais que apresentava ondulação sinuosa, repetindo a solução da Igreja do Carmo de Ouro Preto, como pode ser visto nos desenhos conservados no Arquivo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

Este fato nos remete a um segundo nome importante na história do rococó mineiro, o do português Francisco de Lima Cerqueira, construtor da Igreja de São Francisco de São João del Rei . Aliás, as audácias arquitetônicas dessas igrejas do rococó mineiro e das duas igrejas curvilíneas do período barroco anterior, não teriam sido possíveis sem a perícia técnica dos mestres-de-obra portugueses atuantes na região, a maioria originários do norte de Portugal. Além de Francisco de Lima Cerqueira, merecem especial referência os nomes de Domingos Moreira de Oliveira e de José Pereira dos Santos, originários da região do Porto no norte de Portugal e responsáveis pela construção de algumas das mais famosas igrejas da arquitetura colonial mineira, a de São Francisco de Assis de Ouro Preto e as curvilíneas São Pedro dos Clérigos de Mariana e Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto .

TALHA , PINTURA E AZULEJOS

Seguindo a tradição do barroco português, a decoração interna das igrejas coloniais brasileiras é dominada pelas esplêndidas ornamentações de talha dourada, cujo emprego no mundo ibérico eqüivale ao do mármore nas igrejas barrocas italianas , acrescido de efeitos de cintilação e rutilância comparáveis aos dos mosaicos bizantinos e vitrais medievais. Inicialmente restrita ao âmbito dos retábulos no chamado período maneirista, com o advento do barroco estende-se progressivamente pelas paredes internas das igrejas , chegando a recobri-las por inteiro no caso das "igrejas forradas de ouro", que produzem a impressão de suntuosas "cavernas douradas" , no dizer de Robert Smith.

O ESPLENDOR DO BARROCO

No período barroco , que abrange grosso modo a primeira metade do século XVIII, dois modelos diferentes de retábulos orquestram sucessivamente estas esplêndidas decorações. O primeiro, que vigorou até cerca de 1730, é conhecido pelo nome de "retábulo de estilo nacional português", por se tratar de criação própria do gênio lusitano, sem equivalentes em outras regiões européias. Sobre uma estrutura básica, composta de colunas torsas e arquivoltas concêntricas, lembrando a composição dos portais românicos, alastra-se uma profusão exuberante de ornatos tomados ao repertório clássico como as folhagens de acanto e judeo-cristão, como as videiras e cachos de uva , símbolos da Eucaristia e os pássaros fênix, símbolos da Ressurreição do Cristo. O centro é ocupado pelo "trono", invenção portuguesa que consiste em um pirâmide de degraus decrescentes, destinada a servir de suporte às imagens dos Santos Padroeiros entronizados no retábulo.

A mais antiga decoração colonial baseada em retábulos deste tipo é da capela da Ordem Terceira de São Francisco na cidade de Recife (Pernambuco), contratada em 1698. Inclui sete retábulos alojados em arcadas rasas, interligadas por barrados de azulejos e painéis figurativos com cenas da iconografia franciscana, que são prolongados na abóbada, gerando a impressão de um espaço compartimentado.

Outro exemplo notável é o da pequena capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará em Minas Gerais, de princípios do XVIII. Sua decoração obedece ao mesmo princípio da divisão das paredes e tetos

em painéis retangulares, abrigando pinturas relativas à iconografia da Virgem do Menino Jesus, já que a Senhora do Ó é no mundo ibérico a tradicional padroeira das mulheres grávidas. Considerada por Germain Bazin como " uma das criações mais requintadas da arte barroca", esta capelinha apresenta a particularidade de uma série de pinturas dispostas em volta do arco-cruzeiro, figurando pagodes e outras *chinesices* em dourado sobre fundo azul. Nas decorações um pouco mais tardias a divisão em painéis desaparece, e a talha desenvolve-se livremente recobrindo paredes e tetos configurando as famosas "igrejas forradas de ouro". É o caso das suntuosas decorações de talha dourada das igrejas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro e do Convento de São Francisco de Assis de Salvador datadas do período 1720-1740. Estas decorações foram executadas por escultores religiosos das próprias fundações conventuais, como era de praxe no período, entre os quais merece especial referência o monge beneditino Frei Domingos da Conceição, de origem portuguesa, que planejou e dirigiu a obra de talha do Mosteiro do Rio de Janeiro.

O segundo tipo de retábulo barroco foi o "joanino" de influência italiana, introduzido no Brasil a partir da terceira década do setecentos. Suas principais inovações foram a importância plástica dada à figura humana como tema ornamental e o apoteótico remate do coroamento em dossel, com sanefas e cortinados de grande efeito teatral. As colunas torsas evoluem para o tipo "salomônico berniniano", mais monumental e com o terço inferior estriado como as do célebre baldaquino de Bernini na Basílica de São Pedro em Roma e o vocabulário decorativo incorpora volutas e conchas, associadas a feixes de plumas e grinaldas de flores. Entre os exemplares mais significativos situam-se os retábulos do cruzeiro da antiga igreja jesuítica de Salvador, o conjunto da Igreja da Penitência do Rio de Janeiro e o retábulo da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto.

Executada entre 1741 e 1751 pelo escultor português Francisco Xavier de Brito, que também trabalhou na Igreja da Penitência do Rio de Janeiro, a talha da capela-mor da matriz do Pilar de Ouro Preto pode ser considerada como a obra-prima do barroco joanino no Brasil. O elemento principal é o monumental retábulo ocupando toda a parede do fundo da capela, com a Virgem do Pilar entronizada no alto de um gigantesco trono piramidal escalonado em degraus. Colunas salomônicas berninianas e pilastras seccionadas em volutas formam os elementos de suporte, coroados por um vasto dossel com cortinados, no alto do qual figura a representação escultórica da Santíssima Trindade, rodeada por uma multidão de anjos e querubins de tamanhos e posições variadas.

Elemento fundamental na organização decorativa do espaço interno da igreja, como de praxe nas igrejas luso-brasileiras, o retábulo da capela-mor do Pilar impõe-se como tal desde a porta de entrada da igreja, por um jogo sutil de linhas convergentes, delineadas pela disposição dos retábulos na nave poligonal e reforçadas pelas molduras da cornija em forte saliência, que faz a junção com o teto.

O sentido barroco de grandiloqüência e dramatismo introduzido pelos retábulos joaninos é reforçado pelas pinturas em perspectiva ilusionista, na descendência dos modelos difundidos pelo jesuíta italiano Andréa Pozzo. Estas pinturas decoram amplas abóbadas em tabuado corrido, especialmente concebidas para o novo tipo de decoração, em substituição aos tetos compartimentados em painéis ou "caixotões" da fase anterior. A região da Bahia desenvolveu uma verdadeira escola de pintores desse novo gênero, em torno da figura de José Joaquim da Rocha (c. 1737-1807), que executou, entre outras, as monumentais pinturas perspectivistas das igrejas de Nossa Senhora da Conceição da Praia, São Domingos e Nossa Senhora da Palma, todas situadas em Salvador.

O magnífico forro da nave da Conceição da Praia, de 1772-74, é a sua obra de maior impacto. Acima das paredes reais da igreja eleva-se uma suntuosa arquitetura imaginária com colunas, balcões, galerias e entablamentos, cuja parte central abre-se para a representação do céu, com anjos e outros personagens celestiais em torno da Virgem da Conceição, padroeira da igreja. É curioso notar que esta parte central não apresenta escorço nem uso de perspectiva aérea baseada em gradações de luz e cor, como nos protótipos italianos e centro-europeus. Esta particularidade, que afeta todas as pinturas do gênero em Portugal e no Brasil, parece estar ligada ao tipo específico de sensibilidade religiosa do homem lusitano, que privilegia a comunicação direta e íntima com os Santos vistos de perto e não perdidos em inacessíveis alturas celestes.

O REQUINTE DO ROCOCÓ 1770

A partir da sétima década do século XVIII o rococó domina a decoração interna das igrejas brasileiras, onde a pesada opulência barroca cede lugar ao luxuoso requinte das composições ornamentais sobre fundos claros, tendo as rocalhas assimétricas como tema principal. Aclimatado previamente

em Portugal, onde havia sido introduzido por artistas de origem francesa e gravuras ornamentais francesas e germânicas, o estilo encontrou no Brasil terreno de expansão privilegiado na igrejas de Irmandades e Ordens Terceiras, mais abertas à incorporação de novidades artísticas do que as igrejas conventuais, tanto pela ausência de tradições específicas , quanto pelo fato de empregarem em seus canteiros de obras um grande número de artistas mulatos, formados nas oficinas de trabalho locais.

Assimilado em praticamente todas as regiões da Colônia brasileira, onde retábulos do estilo podem ser encontrados em numerosas igrejas convivendo em harmonia com outros da época barroca ou neoclássica, o rococó teve entretanto desenvolvimento mais abrangente nas regiões do Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais, que elaboraram decorações unitárias envolvendo talha, pintura e azulejos na melhor tradição européia da "obra de arte total".

Foi na talha das igrejas do Rio de Janeiro que o estilo fez sua primeira aparição no Brasil, por volta de 1753, quase contemporâneamente à sua absorção em Lisboa, nos anos que precederam o terremoto de 1755 . A partir desta data seu domínio na decoração interna das igrejas do Rio de Janeiro foi absoluto, inclusive nas do já citado estilo "pombalino", que o adotaram preferencialmente às frias decorações italianizantes oficialmente impostas na decoração das igrejas lisboetas pós-terremoto. Infelizmente poucos conjuntos escaparam ilesos às ambiciosas remodelações que devastaram o patrimônio colonial do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e princípios do atual. Entre esses situam-se a pequena capela interna do Noviciado da Ordem Terceira do Carmo, na igreja do mesmo nome , e a Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé, nas quais trabalharam os dois principais entalhadores do rococó carioca, o mulato Valentim da Fonseca e Silva e Inácio Ferreira Pinto, provavelmente de origem portuguesa.

De autoria do primeiro, a requintada decoração da Capela do Noviciado, iniciada no ano de 1773, sugere um pequeno salão de festas, que lembra o ambiente da capela do Palácio de Queluz na periferia de Lisboa. Paredes e tetos são inteiramente revestidos de delicados motivos de talha dourada destacados contra fundos claros, com seqüências de rocalhas entremeadas de flores, concentradas sobretudo no coroamento dos dois retábulos e nas molduras dos quadros com pinturas alusivas à vida de Santa Teresa. O mesmo esquema de organização decorativa, caracteriza o amplo interior da igreja conventual da Ordem do Carmo, cuja talha foi contratada em 1785 pelo entalhador Inácio Ferreira Pinto. Paredes e abóbadas revestidas integralmente com ornatos de talha dourada em destaque contra fundos claros, produzem a mesma sensação féerica de festa palaciana . Tendo-se em vista que a igreja foi efetivamente utilizada pela Corte portuguesa como "Capela Real" quando fixou residência no Brasil em 1808, fica ainda mais patente esta relação com ambientes civis da época, típica do rococó religioso do Rio de Janeiro.

A arquitetura religiosa da antiga região de Pernambuco, que incluía os atuais estados da Paraíba, Pernambuco e Alagoas, também assimilou com grande sensibilidade os padrões estilísticos do rococó, chegando a praticar simultâneamente diferentes versões de retábulos do estilo. Introduzidos pelos beneditinos dos mosteiros do norte de Portugal , esses padrões tem acentuada marca portuguesa, que encontrou reforço suplementar nas relações comerciais privilegiadas entre Pernambuco e Lisboa a partir da criação de uma companhia geral de comércio específica para a região no ano de 1759 . Complementos ornamentais em pedra -de- lióz e os populares revestimentos de azulejos, usados na época como lastro dos navios que aportavam em Pernambuco em busca do açúcar, tiveram desta forma sua importação facilitada.

A ambientação decorativa das igrejas do rococó pernambucano repete portanto na Colônia a tradicional associação portuguesa de talha, azulejos e pinturas . Um dos melhores conjuntos de azulejos conservados é o que reveste em barrado contínuo a parte inferior das paredes da Capela de Nossa Senhora da Conceição das Jaqueiras, na periferia da cidade de Recife. Estes azulejos são de padrão policromo e têm cabeceiras onduladas, decoradas com vasos em forma de rocalhas chamejantes, característicos da década 1765-1775, que assinala a fase madura do rococó em Portugal e no Brasil.

A marcante influência portuguesa determinou por outro lado que na maioria das igrejas pernambucanas fosse mantida a tradição maneirista da inserção dos retábulos das naves em arcadas rasas, impedindo seu desenvolvimento livre em altura, como ocorreria em Minas Gerais. Os barrados

horizontais de azulejos funcionam portanto nesses casos como elemento visual de ligação entre as arcadas e outros elementos da decoração.

Outro aspecto típico do rococó religioso pernambucano são as pinturas de tetos de igrejas, que incluem duas tipologias diferentes. A primeira, empregada em tetos planos ou de fraca curvatura, baseia-se em painéis figurativos independentes, com contornos curvilíneos e assimétricos e exuberantes molduras ornamentais. A pintura do forro da nave da igreja conventual de Santo Antônio de Igaraçu, de autoria do pintor José Rabelo de Vasconcelos, utiliza este tipo de composição, repetido em magnífica versão de talha dourada no teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares de Recife.

A segunda tipologia é a que desenvolve composições unitárias de pinturas perspectivistas em tetos abobadados de tábua corrida, deixando um amplo espaço vazio na parte central para a representação de personagens celestiais. A pintura do teto da nave da Igreja do Rosário dos Pretos de Recife constitui um bom exemplo deste partido, de que infelizmente se conservaram poucos exemplares em Pernambuco, pela falta de conservação adequada, aliada às repinturas brancas do século XIX.

PARTICULARIDADES DO ROCOCÓ MINEIRO

As decorações mais originais e de maior sentido de unidade plástica do rococó brasileiro foram sem dúvida as de Minas Gerais, onde a talha e a pintura se integram em requintados conjuntos ornamentais, que constituem verdadeiros poemas sinfônicos de luz e cor. Observe-se que, tratando-se de uma região interiorana, a dificuldade de transporte inviabilizou a utilização de azulejos, substituídos em alguns casos por lambris pintados "à imitação de azulejos", como na capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Como ocorreu na talha pernambucana, a tipologia dos retábulos do rococó mineiro não teve padrão unitário, diversificando-se ao sabor da inventividade dos artistas e das preferências de gosto das Irmandades que encomendaram as obras. Uma particularidade importante é que os retábulos da nave se libertam dos tradicionais nichos em arcadas, tornando-se praticamente móveis independentes. Dois modelos prevaleceram entretanto, na origem dos quais encontram-se os mais importantes entalhadores em atividade na região, o português Francisco Vieira Servas
e o popular Aleijadinho.

A principal diferença reside no coroamento dos retábulos, que no modelo desenvolvido por Vieira Servas, tem um motivo sinuoso ladeado por rocalhas chamejantes, como na Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana. No modelo criado pelo Aleijadinho, um imponente grupo escultórico com a representação das Três Pessoas da Santíssima Trindade substitui esse ornamento sinuoso, solução que também ocorre nas igrejas do rococó da Baviera.

Outra característica em comum no partido decorativo das igrejas do rococó mineiro e germânico, são as amplas pinturas perspectivistas dos tetos abobadados, que juntamente com o retábulo principal funcionam como focos prioritários de atenção, para os quais converge imediatamente a atenção do espectador que se desloca no recinto da nave.

Entretanto apesar da semelhança do partido, diferem as pinturas mineiras das alemãs pelo colorido e aspectos compositivos como a já mencionada ausência de perspectiva aérea na parte central, sugerindo criações próprias dos pintores da região, adaptando ao gosto rococó modelos divulgados pela tratadística e em particular pelo célebre tratado do jesuíta Andréa Pozzo (*Perspectivae Pictorum*, 1693).

A obra mais importante do gênero é a vasta pintura do teto da nave da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, executada pelo principal pintor da região, Manoel da Costa Athaide (1762-1830). Como habitualmente nas pinturas de tetos do rococó mineiro, uma leve trama de suportes vazados substitui as pesadas perspectivas arquitetônicas do modelo europeu e a composição sugere um suntuoso baldaquino elevado contra o céu, enfatizando na parte central uma moldura sinuosa de rocalhas. A representação da costumeira "visão" celestial figura no interior desta moldura, tendo a Virgem entre nuvens em primeiro plano, rodeada por um concerto completo de anjos músicos.

A ESCULTURA RELIGIOSA

De modo mais direto e sensível do que a arquitetura e a decoração interna das igrejas, são as esculturas ou imagens sacras que refletem os aspectos mais originais e significativos da arte brasileira da época colonial, condicionados pelos valores eminentemente religiosos da nova sociedade, aclimatada nos trópicos a milhares de quilômetros da Europa. Eruditas ou populares, executadas em barro cozido ou em madeira policromada e dourada, estas imagens tinham apenas, como comprometimentos maiores, a verosimilhança iconográfica, essencial para que o "Santo" pudesse ser reconhecido e a adequação ao contexto, determinada pela função.

Estabelecida pela encomenda esta adequação abrange no Brasil colonial quatro funções diferenciadas. A mais frequente é a exposição em retábulos para culto devocional em igrejas e capelas, seja como invocação principal no trono dos retábulos, seja como devoção secundária nos nichos laterais. As outras funções são o uso em processões e demais rituais católicos a céu aberto, a integração em conjuntos escultóricos montados por ocasião de festas religiosas de maior importância e a inclusão em oratórios de culto doméstico.

São características específicas das **imagens retabulares** a ênfase de sua expressão dramática, tendo em vista a necessidade de impacto visual à distância e a integração formal ao retábulo ao qual eram destinadas. Pode-se perceber sem dificuldade que as linhas sóbrias e panejamento verticalizante das esculturas luso-brasileiras das três primeiras décadas do século XVII adequam-se perfeitamente aos retábulos do tipo maneirista. Já os dinâmicos retábulos do barroco "joanino" tem como complemento natural esculturas de formas agitadas e os do período rococó imagens mais suaves e de proporções alongadas.

Exemplos de perfeita adequação formal entre imagens e retábulos são raros no Brasil, em virtude das mudanças devocionais ocorridas nos séculos XIX e XX, somadas aos roubos e alienações ilícitas de imagens que se tornaram rotina nas últimas décadas. Entre os melhores conjuntos conservados citam-se, para o século XVII, os retábulos da antiga igreja jesuíta do Rio de Janeiro, atualmente conservados na Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso; os excepcionais retábulos "joaninos" do cruzeiro da Catedral de Salvador para a fase áurea do barroco e, para o rococó, o harmonioso conjunto de retábulos da Igreja do Rosário de Mariana em Minas Gerais, cujo autor, Francisco Vieira Servas, executou também as imagens devocionais que os integram.

As **imagens processionais**, feitas para serem vistas de vários ângulos no meio de multidões e necessitando de maior expressão realista, têm freqüentemente tamanho próximo do natural e articulações possibilitando mudanças de posição dos membros e outras partes do corpo. Recebem também o complemento de cabeleiras naturais, roupagens em tecido e outros adereços que variam de acordo com as circunstâncias. São as "imagens de vestir", de grande popularidade na Península Ibérica, categoria que inclui em Portugal e no Brasil as chamadas "imagens de roca", cujo corpo é reduzido a uma armação de ripas, recurso que reduz os custos de confecção da imagem e diminui seu peso, facilitando o transporte nas procissões.

Grande número de igrejas brasileiras ainda conserva em seu acervo imagens deste tipo, embora tenham caído em desuso algumas das procissões tradicionais nas quais tomavam parte, como por exemplo a Procissão das Cinzas da Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Na maioria das matrizes podem ser encontradas pelo menos duas imagens deste tipo: o Senhor dos Passos, chamado de "Nazareno" nos países hispânicos e a Nossa Senhora das Dores, ambas usadas na popular Procissão do Encontro na Semana Santa.

Os **conjuntos escultóricos** mais freqüentes na arte colonial brasileira foram os populares "Presépios", montados por ocasião das festas do Natal e os "Passos da Paixão", montados na Semana Santa. Segundo a tradição portuguesa, os "Passos" poderiam também ter residência permanente em capelinhas construidas especialmente para abrigá-los, tema que teve no Brasil um exemplo magnífico no famoso conjunto da *Via sacra* do Aleijadinho da cidade de Congonhas de que falaremos mais tarde.

Duas das melhores esculturas sacras conservadas em museus brasileiros, a excepcional "Madalena" do Museu de Arte Sacra de São Paulo, atribuída a Francisco Xavier de Brito, e o "Pastorzinho" do Aleijadinho, do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, pertenciam originalmente a conjuntos escultóricos, hoje desaparecidos. Ambas tem intensa expressividade e gesticulação dramática, aspectos característicos da função teatral desse tipo de imagens.

As **imagens de oratório** foram fundamentais na vida quotidiana das populações da época colonial, já que a relação íntima e familiar com os Santos sempre constituiu traço marcante no catolicismo luso-brasileiro. Peça essencial no mobiliário das casas, o oratório variava de estilo e dimensões de acordo com as posses do proprietário. Nele eram guardados os Santos de especial devoção das famílias, quase sempre dispostos em torno de um Crucifixo. Geralmente confeccionados em madeira policromada, mas podendo também incluir outros materiais como o marfim e o barro cozido, os " Santos do oratório" atendiam à necessidades humanas de todos os tipos. Santa Bárbara e São Sebastião forneciam, por exemplo, proteção contra tempestades e doenças infecciosas, Santo Onofre remediava adversidades financeiras e o popularíssimo Santo Antônio providenciava maridos para as donzelas e recuperava objetos perdidos , entre outras variadas atividades.

OFICINAS CONVENTUAIS E ESCOLAS REGIONAIS

A maior parte das imagens sacras produzidas na Colônia brasileira no século XVII origina-se das oficinas conventuais das Ordens religiosas, particularmente jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas. Submetidas a padrões estéticos convencionais, estas imagens seiscentistas têm geralmente posturas pouco movimentadas e expressões severas, com poucas variações regionais pelo fato de serem os mesmos religiosos escultores os autores das imagens de diferentes fundações em pontos diversos do território brasileiro.

O caso dos dois escultores beneditinos, Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus pode ser tomado como exemplo das condições de trabalho vigentes nestas oficinas conventuais. Exatos contemporâneos, faleceram ambos noano de 1661, tendo fabricado imagens em barro cozido para vários mosteiros do litoral , de Olinda no nordeste a São Paulo no sul do país. Embora sendo de origem portuguesa, Frei Agostinho da Piedade professou no Mosteiro de Salvador na Bahia, onde ensinou o ofício de ceramista ao monge brasileiro Frei Agostinho de Jesus.

Deixou algumas imagens assinadas, fato raríssimo na escultura colonial brasileira, que fundamentaram outras atribuições baseadas nas características de seu estilo, severoe contido. As mais notáveis são a Nossa Senhora de Montesserrate e a Santana Mestra atualmente conservadas no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.

No século XVIII , repetindo o fato ocorrido na arquitetura, a primazia da produção de imagens religiosas passou para as oficinas de artistas leigos , muitos deles mestiços nascidos na própria Colônia, trabalhando a serviço das Irmandades e Ordens Terceiras . A principal conseqüência foi a regionalização, passando as imagens a apresentar características diferenciadas em pontos diversos do território brasileiro, notadamente na Bahia, Pernambuco e Minas Gerais. Paralelamente, acompanhando a evolução dos retábulos, as imagens se tornam dramáticas e movimen- tadas na fase do barroco " joanino" em meados do século,adquirindo, a partir de 1770 maior suavidade e elegância, seguindo a estética do rococó.

Entre as regiões mencionadas, a Bahia ocupa lugar de destaque , tanto pela qualidade das imagens que saíram de suas oficinas, quanto pela quantidade produzida, em virtude da demanda do mercado interno, onde as imagens bahianas sempre tiveram grande aceitação. Entre as características que condicionaram esta aceitação estão o refinamento de gestos e atitudes , a movimentação erudita dos panejamentos e , principalmente, a policromia de cores vivas e o douramento vibrante, conferindo às imagens um aspecto suntuoso. O escultor de maior projeção foi Manuel Inácio da Costa, que nasceu em Salvador em 1762 e morreu aos 95 anos na mesma cidade. Sua vasta produção inclui obras exportadas para outros centros brasileiros, tendo sido particularmente prezados suas representações dramáticas do Cristo da Paixão.

A imaginária religiosa de Pernambuco tem com principal característica o apuro técnico da policromia, que apresenta na maioria dos casos douramento integral dos panejamentos com requintado trabalho ornamental. As expressões fisionômicas são variadas, reproduzindo às vezes tipos locais. Entre os escultores de maior renome na região figuram Antônio Spangler Aranha e Luis Nunes, merecendo também referência o nome de Manoel da Silva Amorim , apesar de sua produção já se situar no século XIX.

Finalmente resta falar de Minas Gerais, terra de origem do maior de todos escultores brasileiros do período colonial, o famoso Aleijadinho, já citado anteriormente pelo fato de ter atuado também como arquiteto e ornamentista sacro. Teve oficina própria com grande número de aprendizes e

exerceu grande influência na constituição das características básicas das imagens mineiras, mais contidas e discretas do que as bahianas e pernambucanas, mas com extraordinária força de expressão espiritual.

Filho natural do arquiteto e mestre-de-obras português Manuel Francisco Lisboa e de uma de suas escravas africanas, o Aleijadinho nasceu e passou toda a sua vida em Ouro Preto, onde morreu em 1814 aos setenta e seis anos de idade. Se na igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto encontram-se as maiores manifestações de seu talento arquitetônico e ornamental, o gênio do escultor encontrou campo privilegiado de expressão no monumental conjunto de Congonhas, que reúne em um único sítio 64 imagens de Passos da Paixão em madeira e 12 estátuas de Profetas em pedra-sabão.

Executadas entre 1796 e 1799 com o auxílio de artistas colaboradores de sua oficina, as imagens dos Passos distribuem-se em sete grupos, representando sucessivamente os episódios da Ceia dos Apóstolos, Agonia no Jardim da Oliveiras, Prisão, Flagelação, Coroação de espinhos, Caminho do Calvário e Crucificação. Cada um desses conjuntos escultóricos é concebido como uma autêntica cena teatral, na melhor tradição européia das representações dos "Mistérios" medievais.

BIBLIOGRAFIA

BARRETO, Paulo Thedim. Casas de câmara e cadeia. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: s/ ed. , 1947. vol. 11, p. 9-125.

BAZIN, Germain. *L'architecture religieuse baroque au Brésil*. Paris: Librairie Plon, 1956. 2 vol.

BAZIN, Germain. *Aleijadinho et la sculpture au Brésil*. Paris: Le Temps, 1963.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In:. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: s/ ed. , 1941. vol. 05, p. 9-104

KELEMEN, Pál. Rococo in Brazil. In:. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: Dover Publications, 1967.

LEMOS, Carlos e outros. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. vol. 1.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de e SILVA, Áurea Pereira da. La escultura colonial brasileña. La pintura colonial brasileña. In:. BAYÓN, Damián e MARX, Murillo. *Historia del Arte Colonial Sudamericano*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1989, p. 363-405.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. *Passos da Paixão. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Ed. Alumbramento, 1984.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. La Pintura y la Escultura en Brasil. In: GUTIÉRREZ, Ramón (Coordinador). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica , 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1995, p. 283-304.

SANTOS SIMÕES, J. M. dos. *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965..

X SILVA TELLES, Augusto C. da. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro: FENAME/ DAC, 1975.

SMITH, Robert C.. Arquitetura civil do período colonial. In:. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: s/ ed. , 1969. vol. 17, p. 27-145.

SMITH, Robert C. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.